



Fotografia contemporânea e intersemiotividade

Daniela Nery Bracchi*

Resumo: O objetivo deste artigo é investigar as relações entre o sistema fotográfico e o pictórico que são tecidas no trabalho de fotógrafos contemporâneos como Miguel Rio Branco. Desde seu surgimento, a fotografia é colocada em diálogo com outros meios visuais, principalmente o pictórico. Do ponto de vista técnico até o semiótico, essas imagens foram compreendidas inicialmente em termos de unicidade e semelhanças estéticas com a pintura, tornando o desfocado uma marca do estilo pictorialista na fotografia. Nos anos 1920, uma quebra se impõe e fotógrafos, como o americano Man Ray, passam a experimentar as potencialidades expressivas da linguagem fotográfica. Tais ações abrem espaço para o surgimento, na década de 1960, da fotografia contemporânea. Explorando o diálogo entre sistemas visuais, o trabalho de artistas como Miguel Rio Branco move nossa investigação sobre a intersemiotividade na fotografia contemporânea. Enquanto possibilidades expressivas próprias da fotografia, como, por exemplo, o corte fotográfico, aparecem nessas imagens, também convivem explorações características do sistema pictórico. Miguel Rio Branco se apropria do cromatismo para perfazer esse diálogo entre sistemas visuais que aqui é analisado tomando como exemplo um díptico construído pelo fotógrafo. O que está em jogo são estratégias enunciativas que nos convidam a relacionar a fotografia com um repertório iconográfico e apreender, nas fotografias, um modo de construir a mensagem visual que ultrapassa essa linguagem.

Palavras-chave: fotografia, intersemiotividade, enunciação

Introdução

Desde seu surgimento¹ e ao longo do século XIX, as tentativas de compreensão da linguagem fotográfica como sistema de expressão consideraram a influência da pintura no desenvolvimento de estratégias enunciativas para a criação de mensagens visuais. Do ponto de vista tecnológico até o semiótico, encontramos inter-relações entre as maneiras pelas quais essas linguagens produzem sentido.

Quanto às características técnicas de cada processo, o aparato fotográfico guarda similaridades com a câmara escura, técnica já utilizada na pintura para obtenção de imagens com caráter mimético. Enquanto sistema de expressão, já na época de seu surgimento, a fotografia tenta se legitimar enquanto uma linguagem capaz de produzir sentido utilizando estratégias similares às da pintura. Os salões de Belas Artes passam a receber fotografias para exposição, numa tentativa de elevar a nova técnica ao *status* de arte a partir de

sua presença em instituições famosas por abrigarem obras de arte e pinturas.

Nesse contexto, André Rouillé explica (2009) que a reação do crítico e poeta Baudelaire ficou famosa, pois ele via a fotografia como uma linguagem não artística devido ao seu demasiado realismo. Haveria nessa técnica uma mimesis tão eficiente do mundo que não caberia considerar as estratégias expressivas atuantes na construção da imagem. Enquanto a pintura alcançava uma mensagem artística devido à expressão plástica de suas técnicas, como a pincelada, a fotografia era vista como um meio não artístico devido ao seu efeito imitativo. Enquadramentos, desfoques e a perspectiva do mundo eram mostrados de modo diferente na fotografia, sendo essa a razão de sua ineficiência enquanto meio expressivo.

Compartilhamos com Schaeffer o entendimento dos motivos sobre a exclusão da fotografia do campo artístico no momento de seu nascimento, o que também lança luz sobre sua aceitação atual nesse domínio.

* Universidade de São Paulo (USP). Endereço para correspondência: { bracchi@gmail.com }.

¹Em 1839, Henry Fox Talbot na Inglaterra e Louis Daguerre na França anunciam a invenção capaz de fixar uma imagem fotograficamente, ou seja, através da impressão ou escrita com a luz.

A exclusão da fotografia do domínio institucional da arte deu-se em virtude de todo um conjunto de razões, mas uma entre essas foi a ideia de que a função transitiva preenchida pelas imagens fotográficas tornava-as incapazes de toda função estética e artística. O que significa dizer que essa exclusão foi legitimada também por uma teoria da arte para a qual função transitiva e função estética se excluíam mutuamente (Schaeffer, 2004, p. 70).

Os fotógrafos buscaram então se aproximar dos recursos expressivos típicos da pintura. Era o peso das críticas recebidas que fez aparecer o gênero de fotografia pictorialista, buscando se afastar do efeito de sentido de realismo que a técnica fotográfica trazia para as cenas montadas. As imperfeições eram deliberadamente buscadas nas lacunas do procedimento fotográfico. O *flou* ou desfocado, o interesse por cenas exóticas, por temas bíblicos e greco-romanos, assim como a manipulação das imagens à mão para

alteração de granulação e tons eram apostas de que tais aproximações plásticas com a pintura doariam à fotografia um caráter mais artístico, construindo mensagens menos realistas.

Surge o estilo denominado de fotografia pictorialista, que se desenvolve do final dos anos 1880 ao fim da Primeira Guerra Mundial e ganha força nos trabalhos de Alfred Stieglitz (criador da revista intitulada *Camera Work* e voltada a esse tipo de fotografia), Edward Steichen (autor da famosa fotografia intitulada *The Pond-Moonlight*), Alvin Langdon Coburn e Robert Demachy (ver Figuras 1.1, 1.2, 1.3 e 1.4).

As técnicas de revelação e alterações manuais feitas nessas imagens possibilitavam a criação de fotografias únicas e dificilmente reprodutíveis. Observamos o desfocado presente nas fotografias de Alvin Coburn, assim como a granulação e a adição de borracha bicromatada no processo de produção de imagens como *Struggle* de Robert Demachy. Esse era um recurso técnico que permitia à imagem se assemelhar a uma pintura, reproduzindo o efeito de pinceladas em um quadro.

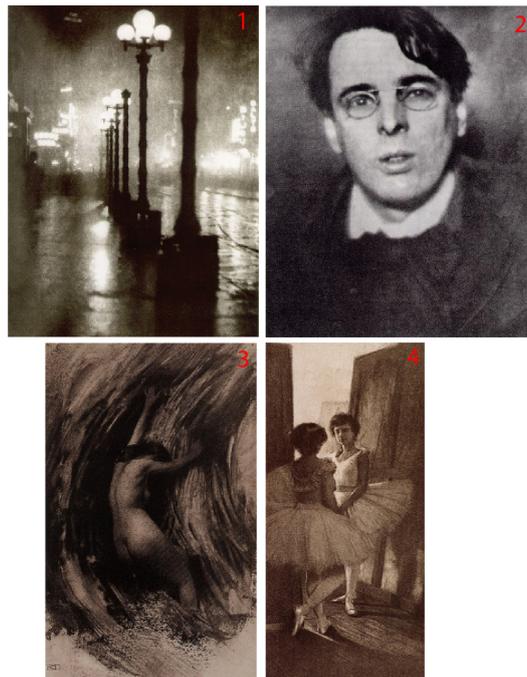


Figura 1

- 1.1 Alvin Langdon Coburn, *Broadway at Night*, 1909. 1.2 Alvin Langdon Coburn, *Retrato do poeta W. B. Yeats*, 1908.
 1.3 Robert Demachy, *Struggle*, 1904.
 1.4 Robert Demachy, *Behind the Scenes*, 1904

A exclusividade dada à imagem pela intervenção no processo técnico de revelação e fixação era uma tentativa de doar às fotografias uma “aura” já característica da pintura. Conforme observa Walter Benjamin no seu famoso ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, “a partir dos anos 1880, essa aura [...], os fotógrafos viam como sua tarefa de simulá-la por todos os artifícios de retoque, em particular o uso da goma bicromatada” (Benjamin, 1987, p. 19).



Figura 2
Edward Steichen, *The Pond-Moonlight*,
1904

Em 1996, uma cópia de *The Pond-Moonlight* de Edward Steichen (ver Figura 2) foi vendida por 2,9 milhões de dólares, uma das maiores cifras alcançadas em um leilão de fotografias. Marca da fotografia pictorialista, a imagem de Steichen chama a atenção por suas cores e formas que remetem às paisagens pictóricas.

Tal estilo é negado no período posterior, pois o movimento modernista na fotografia surge como o abandono da tentativa de reproduzir os efeitos das técnicas pictóricas, revoltando-se contra a imitação da pintura e de suas estratégias. Weiss (2006) esclarece que o modernismo chama a atenção pela produção de novas perspectivas, formas abstratas e a construção do efêmero em cenas casuais. Os experimentos do fotógrafo americano Man Ray são um marco da busca em assumir as especificidades da técnica fotográfica e de valorização das formas abstratas. Na década de 1920 ele chega a desenvolver uma técnica para produzir imagens sem o uso da câmera, o raiógrafo (ver Figuras 3.1, 3.2 e 3.3), colocando o enunciatário frente a silhuetas de objetos a serem reconhecidos e desconstruindo o olhar cotidiano dessas formas.

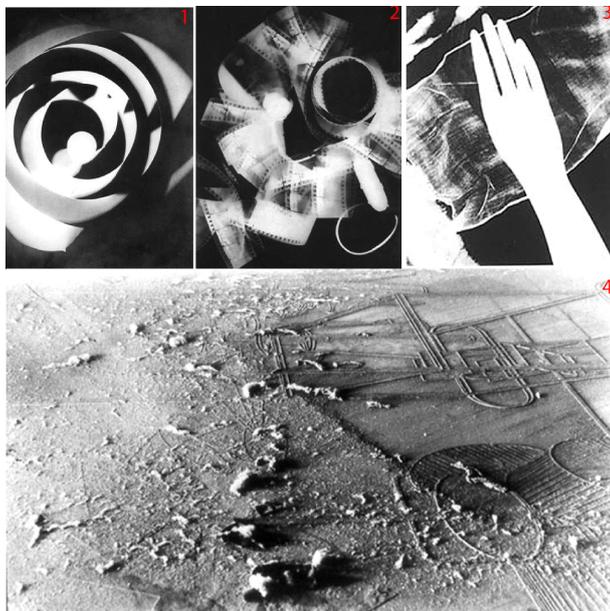


Figura 3
3.1 Man Ray, *Rayographie*, 1926.
3.2 Man Ray, *Rayographie*, sem data.
3.3 Man Ray, *Rayographie*, sem data.
3.4 Man Ray, *Élevage de poussière*,
1920.

Man Ray também se destaca por simular uma paisagem lunar feita de poeira no seu experimento *Élevage de poussière* (ver Figura 3.4). Ao nomear a fotografia de *Criação de poeira* (tradução nossa) o fotógrafo dá pistas da subversão que opera em relação às semelhanças criadas com o gênero da paisagem. Também conhecida como *paisagem lunar*, a imagem nos provoca a identificar os traços que permitem relacionar essa fotografia a uma paisagem e aquilo que permite reconduzir a imagem a sua materialidade de poeira. As dimensões do fotografado permite relacionar esses dois campos, o da paisagem e o da macrofotografia.

As experimentações que os fotógrafos desenvolvem a partir de então são essenciais para ampliar as possibilidades de uso da linguagem fotográfica e culminam, na década de 1960, em um período identificado por teóricos da história da arte e críticos da fotografia como marco do surgimento de importantes mudanças, levando ao reconhecimento de uma vertente identificada como fotografia contemporânea.

Vale ressaltar que a designação de contemporâneo não compreende apenas um período histórico, mas novas questões que são colocadas e que requerem um entendimento das possibilidades de enunciação da linguagem fotográfica e das interações enunciativas encenadas nas imagens. A fotografia contemporânea, inserida no contexto da arte contemporânea, questiona seus limites e expande seus domínios no campo artístico, conforme aponta Anne Cauquelin (2005).

David Campany (2003), crítico e pesquisador da história da fotografia, esclarece que alguns fotógrafos pertencem a essa categoria, alinhada com um gênero mais artístico e irreverente dentro do campo fotográfico, por questionarem a fotografia enquanto arte e objeto cotidiano. O que parece se modificar quanto à produção fotográfica anterior diz respeito às formas de produzir sentido e às estratégias enunciativas empregadas, de modo a repropor o papel do enunciatário e de seu fazer interpretativo diante desses textos visuais.

1. Algumas considerações sobre o diálogo entre linguagens

Sem deixar de lado o diálogo com conceitos usualmente empregados na história da arte e da fotografia, como “arte conceitual” e “pós-modernismo”, são as mudanças nas estratégias enunciativas, repositivas das relações e dos papéis das instâncias de enunciatário e enunciatário, que despertam a atenção da teoria semiótica como modo de investigar e aprofundar o estudo da formação do sentido na linguagem fotográfica².

Entendida como um sistema expressivo dotado de modos próprios de articulação do sentido, a pesquisa sobre tal linguagem está inserida no âmbito dos es-

tudos das linguagens figurativas, caracterizadas por Greimas não só por seu suporte planar, mas por constituírem sistemas de signos capazes de articular no nível do significado um “crivo de leitura comum ao mundo e aos artefatos planares” (? , p. 79). Seu estudo contribui, portanto, para o avanço da teoria semiótica, que tem a linguagem como o objeto de seus estudos “em função dos métodos e dos procedimentos que permitem sua análise e/ou sua construção.” (Greimas; Courtés, 2008, p. 290).

De modo geral, o estudo dos sistemas planares, campo de pesquisa da semiótica plástica e figurativa, compreende as manifestações picturais, gráficas e fotográficas reunidas com base no “modo de presença’ em um mundo comum” (Greimas, 2004, p.76). De modo específico, a pesquisa semiótica no campo da fotografia deve ir além de uma análise que, conforme aponta Greimas, vise a caracterizar as linguagens quanto “à natureza dos signos, em função de sua relação com o referente, segundo a substância de seu significante ou segundo os canais de transmissão” (Greimas; Courtés, 2008, p. 290).

Entendendo a linguagem como um universo semântico, Greimas e Courtés apontam a necessidade de sua compreensão em relação a outros universos.

Partindo do conceito intuitivo de universo semântico, considerado como o mundo apreensível na sua significação, anteriormente a qualquer análise, tem-se o direito de estabelecer a articulação desse universo em conjuntos significantes ou linguagens, que se justapõem ou se superpõem uns aos outros (Greimas e Courtés, 2008, p. 290).

Essa investigação sobre o conjunto significativo ou linguagem, quando transposta para o fotográfico, encontra eco nas investigações atuais sobre a fotografia contemporânea enquanto conjunto de produções que questionam os limites da fotografia com outras linguagens visuais e artísticas.

Eder Chiodetto, fotógrafo brasileiro, curador do Clube de Colecionadores de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo e crítico da área, indica os fotógrafos que, com um viés questionador, trazem “o frescor da novidade em diálogo com a perspectiva histórica, com foco na busca permanente dos limites da linguagem como forma de expressão” (Chiodetto, 2010, p. 21). Propondo cinco linhas de pesquisa para o estudo da produção fotográfica nacional, Chiodetto destaca os fotógrafos que se inserem na linha “Limites e Metalinguagem”, nome dado a uma produção fotográfica que:

[...] questiona seus processos internos e se abre para o cruzamento com outras lingua-

² Destacamos as contribuições da pesquisadora Anne Beyaert-Geslin para o avanço dos estudos da semiótica visual no campo da fotografia, pintura e *design*. Entre suas publicações consideramos especialmente as de 2006, 2008, 2010, 2010.

gens como a pintura, o vídeo, a *performance*, etc. Este é um viés que passou a ocorrer mais sistematicamente na fotografia brasileira a partir do início dos anos 1990. Fotografia libertária e sem dogmas! (Chiodetto, 2010, p. 21).

Nomes como Miguel Rio Branco e Luiz Braga compõem um conjunto de autores que, segundo Chiodetto, merecem uma investigação mais apurada por trazerem importantes contribuições para a fotografia contemporânea em diálogo com as artes visuais. Charlotte Cotton, curadora de diversas exposições de fotografia contemporânea, aponta que os principais nomes da fotografia contemporânea são assim reconhecidos por inovarem ao colocarem a fotografia em relação a outro sistema articulador do modo de dar visibilidade à cena como, por exemplo, o teatro e a pintura.

Assumimos, portanto, a possibilidade de se expressar um dado conteúdo por meio de diferentes sistemas visuais. A tradução entre sistemas semióticos é esclarecida no vocábulo *tradução* do *Dicionário de semiótica* (Greimas; Courtés, 2008, p. 508) e deve ser entendida como a operação que possibilita a passagem de um enunciado a outro, considerando-se os dois como equivalentes.

Roman Jakobson, ao definir os tipos possíveis de tradução (a interlingual, a intralingual e a intersemiótica), caracteriza a tradução intersemiótica como aquele tipo que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (Jakobson, 1971, p. 66).

Júlio Plaza foi outro importante pesquisador que estudou a noção de tradução intersemiótica, considerando a “tradução como prática crítico-criativa (...), como leitura, como meta-criação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história (...) como transcrição de formas na historicidade” (Plaza, 2003, p. 14). Interessante notar que Plaza ressalta o caráter contemporâneo da intersemiótica: “a operação de tradução de cunho intersemiótico é concebida como forma de arte e como prática artística na medula de nossa contemporaneidade” (Plaza, 2003, p. XII). Isso nos dá indícios de que tal operação pode ser considerada inovadora na construção dos conteúdos semissimbólicos operados pelas linguagens figurativas.

No conjunto de suas considerações, Plaza defende a ideia de referente de modo a propor distinguir os processos de tradução intersemiótica em categorias dadas conforme a relação estabelecida entre textos nos termos de original e tradução. Nosso caminho,

ao contrário, atribui importância à investigação das estratégias enunciativas operadas nos textos fotográficos considerando tanto o texto retomado quanto o traduzido como construções discursivas autônomas. É desse modo que buscamos compreender os modos pelos quais certos fotógrafos contemporâneos se apropriam das diferentes linguagens figurativas objetivando inovações no modo de enunciar. Ancorados no conceito de enunciação, colocamos entre parênteses a noção de original ou referente e propomos trazer mais luz aos mecanismos pelos quais os sistemas expressivos planares são atualizados e repropostos nos textos fotográficos a partir de estratégias enunciativas que nos dão pistas sobre as relações propostas.

Devemos, portanto, esclarecer a noção de enunciação segundo apresentada por Fiorin (2001) em *As astúcias da enunciação*. O autor reconduz esse conceito ao que Greimas já conceituava como “uma instância linguística, logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado que comporta seus traços e marcas” (Greimas; Courtés, 1979, p. 126, tradução nossa) e ao que Eric Landowski explica como sendo o “ato pelo qual o sujeito faz ser o sentido” e o enunciado como “o objeto cujo sentido faz ser o sujeito” (Landowski, 1991, p. 167). Compreendemos, portanto, que nos textos fotográficos aparecem apropriações e traduções de procedimentos pictóricos, sendo o trabalho do enunciador aquele de deixar ver as marcas de suas astúcias na construção da fotografia enquanto texto e enquanto linguagem³.

2. Miguel Rio Branco: entre fotografia e pintura

Conforme aponta Aquino (2005) em sua pesquisa sobre Miguel Rio Branco, a cor na fotografia brasileira começa a ser utilizada em maior escala a partir dos anos 1970 e 1980 por fotógrafos como David Zingg e Walter Firmo, e segue nos próximos anos ampliando sua expressividade nos trabalhos de João Urban, Rosa Gauditano, Mário Cravo Neto e do próprio Miguel Rio Branco. Utilizando a cor de formas distintas, os fotógrafos descobrem naquele momento algumas de suas potencialidades e aprofundam seus usos levando em conta as explorações cromáticas próprias da linguagem pictórica.

Miguel Rio Branco nasce em 1946 de pais diplomatas e, em consequência disso, vive a infância na Espanha. Morando já no Brasil, começa a ser conhecido na década de 1970, quando inicia sua carreira profissional no cinema e na fotografia. Seus livros de fotografia publicados até o momento são *Dulce sudor amargo* (1985), *Nakta* (1996), *Silent Book* (1997), *Entre*

³ Ressaltamos também o valor do conceito de práxis enunciativa proposto por Jacques Fontanille para os estudos da semiótica tensiva sobre a enunciação. A práxis enunciativa é “um certo ponto de vista, aquele do discurso se fazendo e não simplesmente o do discurso já feito” (Fontanille, 1995, p. 42).

os olhos o deserto (1997) e *Plaisir la douleur* (2005). O crítico de fotografias Tadeu Chiarelli (2002, p. 115) aborda a obra de Miguel Rio Branco por meio da definição *fotografia contaminada*, devido ao seu surgimento no cruzamento de diferentes campos da arte, como a fotografia, poesia e pintura, enquanto Ligia Canongia, curadora de diversas exposições do fotógrafo, ressalta que:

Toda a obra de Rio Branco se apóia na exaltação máxima da cor e da luz, assim como no fervor místico das sombras, o que muitas vezes o aproxima historicamente da dramati-

cidade barroca de Caravaggio. Rio Branco é, sem dúvida, um poeta da luz e da cor. Atmosferas claras ou noturnas, macabras ou delicadas, grotescas ou vaporosas, são construídas graças à exploração sensível do cromatismo e da luminosidade (Canongia, 1998, p. 38).

Miguel Rio Branco mostra um de seus últimos trabalhos em 2009. A exposição intitulada *Divagações de um Fugu Delirante*, resultado da viagem do fotógrafo ao Japão, é emblemática da exploração da cor que o fotógrafo realiza em diálogo com as possibilidades enunciativas do sistema fotográfico e pictórico.



Figura 4

Miguel Rio Branco, *Coca on Fire*, 2007-2008.

Coca on Fire (ver Figura 4), imagem que compõe a exposição, caracteriza-se como um díptico. Colocadas lado a lado, as fotografias constroem o sentido total da composição em um jogo de semelhanças e diferenças no qual a cor é um forte elemento de ligação entre as imagens. Os tons vermelhos e alaranjados unem formas distintas, e enquanto a forma da flor é facilmente apreendida na imagem da direita, a da esquerda se apresenta como mais fugidia, exigindo um tempo maior de contemplação para podermos apreender as garrafas que estão esmaecidas no segundo plano. O jogo de contrastes entre nitidez e desfoque é mais uma vez atenuado pelas cores que predominam na composição e nos convida a apreender de modo mais geral essa harmonia cromática.

O que mais chama a atenção no díptico é a sensação proporcionada pela cor, mesmo quando ela aparece em formas mais ou menos definidas. Isso nos faz perceber que a cor não é apenas uma escolha aleatória a ser feita entre tipos de filmes fotográficos. Ela cumpre o papel de delinear formas, criar contrastes e constituir texturas. Para além da identificação dos elementos figurais da fotografia, o impacto das imagens se dá pela plasticidade desses elementos e as texturas foto-

grafadas exploram as variações cromáticas como nas pinturas abstratas.

O recurso da cor enquanto delineadora de formas surge a partir do renascimento. Como nas naturezas mortas de Paul Cézanne e Henri Matisse, o mundo é construído fotograficamente na fotografia de Miguel Rio Branco por meio de seu interpenetrar das cores sobre as formas figurativas presentes na imagem. A cor é capaz de imprimir localização às formas, ela rege a montagem da fotografia e desenha as formas sob o fundo.

Ainda no díptico de Miguel Rio Branco, podemos perceber que a pintura é transformada em sua natureza ao ser reconstruída no conjunto de suas categorias da expressão por outro sistema significante, o da fotografia. Tal como em um quadro pictórico, o olhar é regido pelas variações cromáticas, enquanto a forma fica em segundo plano. Desse modo, o enunciador aponta, por meio da intersemiotividade, a proeminência do formante cromático sobre o eidético, de modo a dar pistas sobre suas astúcias em explorar a cor como operador das sensações que constrói no sistema fotográfico em diálogo ganha com o pictórico. ●

Referências

- Aquino, Livia
2005. *Imagem-poema: A poética de miguel rio branco*. Dissertação de Mestrado pela Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Benjamin, Walter
1987. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense.
- Beyaert-Geslim, Anne
2008. La figure, le fond , le gouffre (en hommage au groupe μ). *Nouveaux Actes Sémiotiques*. Limoges: Pulim.
- Beyaert-Geslim, Anne
2010. Espace du tableau, temps de la peinture. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges: Pulim.
- Beyaert-Geslim, Anne; Henaud, Anne
2006. *Ateliers de semiótiqve visuelle*. Paris: PUF.
- Beyaert-Geslin, Anne
2010. A autenticidade e sinceridade na fotografia de reportagem. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 19, jul., p. 191-212.
- Campany, David
2003. *Art and Photography*. Londres: Phaidon Press.
- Canongia, Ligia
1998. *Poéticas da cor*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light.
- Cauquelin, Anne
2005. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes.
- Chiarelli, Tadeu
2002. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Le-mos.
- Chiodetto, Eder
2010. *Arte Foto*. Catálogo de exposição. SP Arte.
- Fiorin, José Luiz
2001. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática.
- Fontanille, Jacques
1995. Avant-propos. *Nouveaux Actes Sémiotiques*. Limoges: Pulim.
- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph
1979. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette Université.
- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph
2008. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto.
- Jakobson, Roman
1971. Aspectos linguísticos da tradução. In: Jakobson, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- Landowski, Eric
1991. *A sociedade refletida: ensaios de sociosemiótica I*. São Paulo/ Campinas: Educ/Pontes.
- Plaza, Julio
2003. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- Rouillé, André
2009. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. Senac.
- Schaeffer, Jean Marie
2004. A noção de obra de arte. In: Oliveira, Ana Claudia de (Org). *Semiótica plástica*, São Paulo: Hacker-CPS.
- Weiss, Marta
2006. *Acting the Part: Photography As Theatre*. Canadá: Merrell.

Dados para indexação em língua estrangeira

Bracchi, Daniela Nery

Contemporary Photography and Intersemiotic Appropriation

Estudos Semióticos, vol. 7, n. 2 (2011), p. 44-51

ISSN 1980-4016

Abstract: *This article aims at investigating the relationships between the pictorial and photographic systems that are present in the work of contemporary photographers such as Miguel Rio Branco. Since its invention, photography has been placed on dialogue with other visual media, especially the pictorial ones. From technical to semiotic perspectives, these images were initially understood in terms of their uniqueness and aesthetic similarities with painting, which made the blurry technique an important characteristic of the pictorial style in photography. In the 1920s, a necessary break occurs: photographers, such as Man Ray, begin experimenting with the expressive potential of photography. Such actions prepare the field for the emergence of the 1960s' contemporary photography. By exploring the dialogue between visual systems, the work of artists such as Miguel Rio Branco motivates our research on the intersemiotic feature of contemporary photography. Expressive possibilities typical of photography, e.g. the photographic cut, coexist with investigations which are characteristic of the pictorial system. Miguel Rio Branco appropriates chromaticism to establish such dialogue among visual systems, dialogue which is here analyzed in a diptych by the photographer, taken as an example. Our focus is on enunciation strategies that invite us to relate the picture with an iconographic repertoire and apprehend how to build a visual message that exceeds the photographic language, in these images.*

Keywords: *photography, intersemiotic appropriation, enunciation*

Como citar este artigo

Bracchi, Daniela Nery. Fotografia contemporânea e intersemioticidade. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>). Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 7, Número 2, São Paulo, novembro de 2011, p. 44-51. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 16/12/2010

Data de sua aprovação: 05/06/2011
